



UNIVERSITÉ DU QUÉBEC
À CHICOUTIMI

ESSAI PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ART

PAR
LYDIA MESTOKOSHO-PARADIS

LA PENSÉE MÉTISSE COMME MÉTHODOLOGIE DE CRÉATION :
ORGANISER UN CHAOS IDENTITAIRE

MAI 2015

Ce travail de recherche a été réalisé
à l'Université du Québec à Chicoutimi
dans le cadre du programme
de la maîtrise en art

CONCENTRATION CRÉATION

Pour l'obtention du grade : Maître ès arts M.A.

RÉSUMÉ

Mes origines autochtones ont teinté mon parcours humain et artistique. Elles ont eu une ascendance sur ma perception de moi-même et de ma pratique. Elles ont également influencé le regard porté par les spectateurs sur mes œuvres. Dans un premier temps, mes origines semblaient nuire à mon discours. J'avais l'impression que ces dernières prenaient le dessus, créant ainsi un sentiment d'aliénation. Pour tenter de réorienter cette stéréotypie artistique, j'ai mis en pratique le concept d'universalisation en utilisant mes émotions comme matière première. Émotions, qui selon moi, estomperaient l'influence de mes origines. Cependant, mon processus ne pouvait s'arrêter là. C'est ici qu'émerge ma problématique : il me fallait déterminer ce qui, en dehors de mes origines, qualifiait mon travail. J'ai donc constaté que la notion de tension était présente dans ma création et qu'elle me permettait d'unifier mes identités qui me paraissaient jusque-là morcelées.

À travers mes différentes réalisations, je me suis rendue compte que par sa forme organique, la pensée métisse me permettait de relier ces tensions. Donc, mon questionnement ne résidait plus dans mes origines, mais plutôt dans l'importance de trouver l'équilibre (tension) entre mes identités : comment les métisser par mon art ?

Finalement, certaines particularités du romantisme, du minimalisme et du post-minimalisme renvoient au concept de pensée métisse. Dans le cadre de cette pensée métisse, je travaille les thématiques de la transmission, de la fragilité, de la nostalgie et de l'hommage.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier sincèrement ma directrice de recherche Mme Élisabeth Kaine et ma codirectrice Mme Chantale Boulianne. Tout d'abord d'avoir accepté cette codirection qui a été plus que formidable et pour leur écoute, leur patience et leur soutien.

Également, je voudrais souligner le support moral que ma famille m'a apporté tout au long de ce parcours académique, et cela, malgré la distance qui nous séparait. Elle a toujours été présente.

Merci à Mme Sonia Robertson et à M. Marcel Marois pour leur participation à ma soutenance. J'apprécie le temps qu'ils ont accordé à mon travail.

Je remercie tous mes professeurs(e)s, amis et collègues pour leurs partages, leur aide et leurs petites attentions afin de m'épauler dans mon cheminement. Je tiens aussi à mentionner la précieuse aide de Claudie Genest-Gagnon pour son soutien. Également à Mejda Meddeb et Chloé Merola pour leur généreuse contribution à la révision de mon essai.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|-----|
| RÉSUMÉ | iii |
| REMERCIEMENTS | iv |
| TABLE DES MATIÈRES | v |
| LISTE DES FIGURES | 6 |
| INTRODUCTION | 8 |
| 1 CHAPITRE I CHAOS IDENTITAIRE EN CONSTRUCTION | 13 |
| 1.1 <i>Teueikan Umanituma</i> : animer l'inanimé | 14 |
| 1.1.1 Décloisonner le cloisonnement : évacuation du cadre de l'autochtonie | 20 |
| 1.2 Sons sans son : un pas vers l'universalisation | 21 |
| 1.2.1 L'étiquette : Artiste autochtone faisant de l'art autochtone | 25 |
| 1.3 Ka Uapatak : L'importance du contexte | 28 |
| 2 CHAPITRE II PENSÉE MÉTISSE COMME MÉTHODE D'ORGANISATION | 34 |
| 2.1 À plus tard... Jamais : assumer le traditionnel | 35 |
| 2.2 Pensée métisse : lier par l'organique les composantes identitaires | 40 |
| 2.3 Hétérotopie : l'espace de l'entre-deux | 42 |
| 3 CHAPITRE III SOLUTIONS FORMELLES ET ESTHÉTIQUES AU CHAOS | 47 |
| 3.1 Pensée métisse et courant romantique : un même mécanisme | 48 |
| 3.2 L'opposition chez les romantiques : mon chaos identitaire | 49 |
| 3.3 <i>Accumulation</i> : décompresser le pressé | 51 |
| 3.4 L'art post-minimal : la simple efficacité | 54 |
| 3.5 Chaos organisé : œuvre finale | 57 |
| 3.6 Retour sur l'exposition | 63 |
| 3.6.1 Explication du titre de l'exposition | 64 |
| CONCLUSION | 65 |
| BIBLIOGRAPHIE | 68 |

LISTE DES FIGURES

| | |
|--|----|
| Figure 1 Lydia Mestokosho-Paradis. <i>Teueikan Umanituma</i> . 2013 | 18 |
| Figure 2 Lydia Mestokosho-Paradis. <i>Sons sans son</i> . 2013..... | 23 |
| Figure 3 Lydia Mestokosho-Paradis. <i>Ka Uapatak</i> . 2013 | 30 |
| Figure 4 Lydia Mestokosho-Paradis. <i>À plus tard... Jamais</i> . 2014 | 37 |
| Figure 5 Lydia Mestokosho-Paradis. <i>Hétérotopie : l'espace de l'entre-deux</i> . 2013 | 44 |
| Figure 6 Lydia Mestokosho-Paradis. <i>Accumulation : décompresser le pressé</i> . 2013 | 52 |
| Figure 7 Eva Hesse. <i>Addendum</i> . 1967 | 55 |
| Figure 8 Robert Morris. <i>Wall hanging</i> . 1969 | 56 |
| Figure 9 Lydia Mestokosho-Paradis. <i>Leçon culturelle no.1</i> . 2015..... | 58 |
| Figure 10 Lydia Mestokosho-Paradis. <i>Leçon culturelle no.2</i> . 2015 | 59 |
| Figure 11 Lydia Mestokosho-Paradis. <i>Chaos organisé</i> , 2015..... | 61 |
| Figure 12 Justine Bourdages, fiche de l'exposition, 2015 | 64 |

Je est un autre.

- Rimbaud

Je suis l'autre.

- Nerval

INTRODUCTION

*Je suis femme.
 Je suis innue.
 Je suis québécoise.
 Je suis métisse.
 Je suis artiste.*

La quête identitaire habite chacun de nous. Nous sommes habités par plusieurs identités.

J'ai plusieurs identités.

Je voyage entre elles, sans jamais vraiment réussir à les faire cohabiter. C'est ce sentiment d'être fragmentée qui a motivé ma recherche artistique. Le sujet de mon essai porte sur le chaos identitaire, qui se traduit chez moi par mon métissage et mon identité de femme. Mon identité est incomplète, partagée entre ma culture innue et ma culture québécoise. Distance que l'on retrouve également dans l'héritage d'être femme avec les traditions qui s'y rattachent, qui furent léguées par mes grands-mères. Leurs legs enrichissent ma quête tout en accentuant ma condition métisse, et donc ma volonté de les mettre en dialogue. Cette tension m'amène à travailler les thèmes de la mémoire, de l'hommage, de la nostalgie, de la fragilité et de la transmission.

Ma quête prend racine dans toutes les petites situations que j'ai vécues qui ont confronté mon identité. Si au départ je croyais n'en avoir qu'une, elle s'est rapidement multipliée. Lorsque j'ai déménagé pour mes études secondaires, j'ai eu le sentiment d'être divisée : c'était la première fois que je ressentais ce sentiment. De plus, cette distance imposée a créé une division avec ma communauté. Pour les Innues j'étais devenue une

blanche, pour les blancs j'étais une Innue. Mon sentiment d'appartenance venait d'être ébranlé, une faille était maintenant créée, annonciatrice de grands questionnements.

J'éprouvais de la difficulté à me situer : comme si le choix de mon identité ne m'appartenait pas. Également, j'étais constamment confrontée à une catégorisation systématique de mon travail. En effet, la société est régie par un code auquel nous devons tous nous conformer : tout est catégorisé, identifié, normalisé et étiqueté, laissant ainsi peu de place à la différence. C'est l'art qui m'a permis d'extérioriser mon malaise : enfin, je pouvais être entièrement moi.

À travers mes explorations artistiques, j'ai compris que la multidisciplinarité s'exprimait dans ma pratique. Cette multidisciplinarité s'est révélée comme l'extension de mes identités, qui enfin cohabitaient et s'exprimaient. Mes réalisations ont alors naturellement évolué vers l'installation, car cela me permettait de relier plusieurs disciplines en une seule œuvre. Mes œuvres sont donc le résultat d'une tentative d'organisation de ma confusion, du chaos identitaire.

Mon origine métisse a été l'élément déclencheur de ma recherche-crédation et par elle ma conception du métissage s'est transformée. Ma façon de produire l'art a été influencée par ma condition métisse, pour ensuite devenir ma méthodologie. C'est ainsi que j'ai pu m'affranchir de toute forme de catégorisation auquel j'étais confrontée : l'art autochtone, l'art québécois et l'art métis. Je comprenais bien que je devais situer mon

travail dans un concept. Cependant ce qui me dérangeait, c'était la catégorisation ethnique qui était faite de mon travail. Ce dernier semblait évaluer en fonction de mes origines et non par mes sujets ou ancrages artistiques. De plus, j'étais toujours associée à une seule de mes identités : celle d'être autochtone. J'ai épuré mes œuvres et j'ai universalisé mes thèmes, de façon à éliminer les référents culturels. Par mon processus de création, la condition métisse est réapparue dans ma démarche artistique, mais sous la forme de communications, d'emprunts, d'échanges et de rencontres.

La première partie de mon essai abordera trois œuvres significatives de mon parcours : *Teueikan Umanituma*, *Son sans son* et *Ka Uapatak*. À travers ces œuvres, je traite du sentiment de partialité lié à mes origines et de l'étiquetage du spectateur face à l'autochtonie de mes œuvres. Dans la seconde partie de mon essai, il sera question de mon cadre méthodologie : ma pensée métisse comme méthodologie. C'est d'ailleurs dans cette structuration organique que je m'identifie le mieux. Voilà pourquoi je vois des liens entre mon métissage et ma méthodologie. Le troisième chapitre quant à lui traitera du cadre théorique. J'aborderai d'abord le courant romantique et les liens que j'ai établis entre le métissage au niveau structurel et au niveau de la source de création. Puis le courant minimaliste avec son approche esthétique.

La conclusion sera le reflet du cheminement parcouru à travers ma recherche. À cet effet, je présenterai mes conclusions en regard de ma recherche identitaire, de mon sentiment d'être dans un chaos identitaire, sur mon rôle de femme et sur mes identités.

J'aborderai également les solutions trouvées grâce à ma création afin de remédier aux irritants que provoquent mes origines métissées.

CHAPITRE I

CHAOS IDENTITAIRE EN CONSTRUCTION

1.1 *Teueikan Umanituma* : animer l'inanimé

Lorsque j'ai amorcé ma maîtrise, mon intention était d'apprendre et d'acquérir des connaissances ancestrales. Connaissances reliées aux savoir-faire traditionnels, que j'aurais partagés avec les spectateurs pour qu'ils puissent établir un contact avec la culture innue. Étant métisse, il m'est facile de constater la méconnaissance des traditions et des valeurs innues dans la population. La majorité des informations reçues par le grand public provient des livres d'histoire et des médias. Les informations abordées et véhiculées sont fort souvent négatives et erronées. À travers toutes ces versions, la réalité innue a de la difficulté à s'imposer réellement. C'est ce désir d'exprimer un message positif et une meilleure image de ma culture innue qui m'a motivée dans la réalisation de mon œuvre *Teueikan Umanituma : animer l'inanimé*.

Ce projet artistique a pris naissance dans le cadre du cours, *Atelier de production et démarche critique*, dispensé par l'artiste et professeur Marcel Marois. La proposition de création portait sur *l'illusion apparente*. Ce thème trouve écho dans ma démarche. L'illusion apparente est cette prédominance de l'image négative qui dissimule le réel. C'est vivre en tant qu'Innue dans l'évidence d'une représentation de soi incoercible et déformée. L'illusion d'une culture qui est tenue pour vérité.

Tout naturellement la notion de temps s'est imposée, puis celle de la transparence. Comme si le temps tranquillement et insidieusement effaçait la mémoire. Le temps est mesquin, il éloigne le passé en emportant petit à petit notre histoire et notre mémoire. Le

temps fait place à l'oubli et il crée un vide à combler. Ce qui demeure est transformé puis déformé en une nouvelle vérité, qui n'est en réalité qu'une fade représentation de l'original. Ma perception du temps et de la transparence explique bien mon besoin, voire mon urgence de figer nos connaissances dans les esprits. Ainsi il est possible de présenter au monde et aux jeunes de ma communauté une nouvelle version de nos traditions.

J'ai constaté à travers le processus de création que j'avais moi-même des lacunes dans ma compréhension de mon héritage innu. Le temps fait son œuvre dans ma mémoire, me rendant porteuse d'une version diluée. J'ai été habitée par une impression de retard : selon moi j'aurais dû en savoir plus bien avant. J'ai dû m'investir pleinement pour pallier aux connaissances qui me manquaient. J'ai même été confrontée à la barrière de la langue. J'ai éprouvé des difficultés à comprendre l'innu du territoire : les variétés d'arbres, les verbes concernant les animaux, les termes décrivant le climat, etc. Toutes ces lacunes ont en quelque sorte imposé les notions de répétition et de superposition qui se sont jointes aux notions de temps et de transparence.

Le Teueikan, tambour traditionnel innu, illustre bien cette notion de perte collective, car il est devenu une victime du temps. Il est en voie de disparition. D'où mon désir de parler du tambour dans ma création. Cependant, étant un instrument réservé exclusivement aux chasseurs masculins, une femme ne peut construire de tambour ni en jouer. C'est par le biais de l'animation que j'ai trouvé un moyen de détourner la tradition. D'une certaine manière, je me permets d'en jouer et d'enraciner le Teueikan dans nos mémoires.

L'œuvre *Teueikan umanituma*, qui signifie l'esprit du tambour, prend pour forme une toile de coton beige de cinq pieds par quatre pieds accrochée à un mur par ses coins supérieurs. Le tissu est brut et ses pourtours sont effilochés. Une animation vidéo est projetée sur sa surface. Au commencement de l'animation, on entend le rythme du tambour, puis un joueur et un tambour apparaissent. Il joue de son instrument pendant une trentaine de secondes. Ensuite, graduellement en suivant le rythme, un cercle rouge se manifeste pour remplir la forme circulaire du tambour. Peu à peu, le joueur et son instrument disparaissent pour laisser place à la tache rouge. Celle-ci diminue de taille et devient un projectile blessant un caribou qui venait de se dessiner sous l'impact. L'animal abattu se retrouve allongé au sol et la petite tache rouge recommence à s'agrandir et revient à sa forme originale. La tâche est maintenant la représentation du sang perdu par l'animal. À la mort du caribou, le rythme du tambour est joué à l'envers. Ce nouveau son inversé symbolise un cœur qui s'éteint. Emportant avec lui les images. L'animation est terminée.

L'animation image par image est réalisée par une succession de dessins faits sur papier calque à l'encre de Chine noire et rouge. Le joueur et le tambour tracés par de fines lignes laissent transparaître le grain du papier calque. Chaque illustration a été placée sur un carton beige, puis sur une table lumineuse dans le but de faire ressortir le grain du papier.

Une telle animation demande une répétition du geste. Chaque dessin est refait avec une légère différence de celui qui le précède. Plus je répétais le geste de création, plus j'avais le sentiment d'ancrer dans ma mémoire la leçon culturelle. L'acte devenait ainsi un moyen de contrer l'effacement des coutumes et la réalisation un moyen de communiquer la

tradition. J'avais atteint mon objectif. La notion de partage est importante dans la démarche de cette œuvre, car il ne reste que très peu de joueurs de tambour dans certains villages. La chaîne de transmission est rompue. Ce qui ramène au temps et à la transparence. Je représenterais cet état par un paysage recouvert d'un brouillard blanc : il est impossible de voir clairement ce qui se cache derrière, pourtant le regardeur fait sa propre déduction. Ce qui est bien à l'image de ma situation d'apprenante des coutumes innues.



Figure 1 : Lydia Mestokosho Paradis, *Teueikan umanituma*, 2013

La superposition et la répétition créent l'animation et permettent d'animer l'inanimé. Les dessins statiques et les espoirs se mettent à vivre et produisent un mouvement. Jouée en boucle l'animation crée une vague d'où surgie de l'oubli le Teueikan. Sa tradition est devenue vivante.

Comme on peut le deviner en regardant l'œuvre, le Teueikan est une tradition se rattachant à la chasse. Pour pouvoir utiliser le tambour, il faut avoir chassé sur le territoire plusieurs animaux et avoir rêvé trois fois au tambour. Le chasseur doit fabriquer son tambour pour pouvoir jouer, il a trois tentatives pour réussir. Il est aussi possible d'hériter d'un Teueikan. La chasse n'est plus une pratique quotidienne, elle est maintenant saisonnière et régie par des quotas. Ceux-ci briment l'accessibilité au territoire et donc réduit le temps consacré à la transmission de ce savoir. Il est donc normal qu'il y ait de moins en moins de joueurs de tambour.

Le Teueikan est une tradition qui démontre le respect envers l'animal abattu. C'est une forme de remerciement pour tout ce qu'il nous offre. Rien de lui n'est perdu, tout est utilisé, de la peau aux os. Un caribou permet de nous nourrir, de fabriquer des outils et de créer de l'artisanat. Le tambour c'est un outil de communication entre le monde réel et celui des esprits : l'homme en jouant du tambour demande l'aide à l'esprit des animaux pour lui indiquer sa prochaine chasse. Dans mon interprétation de cette tradition, j'illustre l'origine du Teueikan, son utilisation et ses répercussions.

1.1.1 Décloisonner le cloisonnement : évacuation du cadre de l'autochtonie

Ma culture autochtone est présente au premier niveau de l'œuvre. Les spectateurs tombent facilement dans l'étiquetage de l'artiste autochtone qui fait de l'art autochtone. Je ne me définis pas seulement ainsi. Je me suis rendue compte suite à cette recherche artistique que je pouvais aller au-delà de l'illustration. C'est là qu'est née l'idée de me concentrer sur l'ambiance et sur ce que j'éprouve lors du processus d'acquisition des connaissances. J'ai compris que de parler d'émotions plutôt que de savoirs traditionnels permettrait à mes œuvres de devenir universelles.

La perception que portent les spectateurs sur mes œuvres avait un impact sur ma propre perception de mon travail artistique. Ma vision s'en trouvait biaisée. Inconsciemment, mes élans créateurs étaient freinés par une barrière imposée. Cette œuvre-ci a été l'élément instigateur qui m'a permis de m'affranchir de cette limite et de voir au-delà de ma perception initiale. Cette vision plus globale a agi comme une prise de conscience, je venais de rencontrer mes autres identités. Mon questionnement identitaire débuta à ce moment, car les êtres humains « commencent à s'identifier dès qu'ils se rendent compte du fait qu'ils ne sont pas seuls au monde, que le milieu où ils évoluent comprend d'autres personnes et d'autres éléments dont ils ont besoin pour opérer de façon productive ». (Louis-Jacques Dorais, 2004, La construction de l'identité, page 2) Toutefois, ce qui distingue ma situation est la particularité de mon cas, le milieu dans lequel j'évolue, ma propre personne.

1.2 Sons sans son : un pas vers l'universalisation

Lors de la réalisation de l'œuvre *Sons sans son*, j'ai pu mettre en application mon idée de me concentrer sur l'ambiance et sur ce que j'éprouve. Elle représente un premier pas vers l'universalisation de mes thèmes par l'épuration et le minimalisme.

Cette œuvre est le résultat d'une expérimentation artistique faite lors du cours *Artiste en résidence* avec l'artiste invitée Catherine Béchard. Travaillant avec la matière sonore et le mouvement, elle nous a proposé, un thème en lien avec son champ d'investigation. Nous devions réaliser une cartographie sonore d'un son, c'est-à-dire une œuvre représentant notre interprétation d'une sonorité sans qu'il y ait la présence de son. Visualiser et représenter plastiquement un son représentait un défi pour moi. Cependant, cet exercice s'inscrivait dans l'évolution naturelle de ma démarche artistique. Cela m'a obligé à approfondir mon langage plastique et m'a permis d'éviter d'illustrer au premier degré.

Pour nous aider à sélectionner un bruit, nous devions faire l'exercice de marches sonores. À l'aide d'une enregistreuse, je me promenais en captant les sons du quotidien. Ceux-ci étaient par la suite amplifiés lors de l'écoute. Les sons prennent alors une autre dimension, on les perçoit d'une manière différente et on entend des bruits qui sont habituellement imperceptibles. J'ai été interpellée par ces sons presque inaudibles qui requéraient toute ma concentration pour les percevoir. Ces marches m'ont permis de trouver mon objectif : exposer au regard les sons discrets. Cette recherche sonore exige de prendre le temps de s'asseoir et d'écouter. Une sorte de moment de repos dans notre

quotidien toujours trop rapide. Cette ambiance qui s'est naturellement installée autour de ce travail, a trouvé écho en moi.

C'est dans l'environnement calme de l'atelier de la maîtrise que j'ai trouvé les sons qui m'interpellaient, soit ceux constants et répétitifs de la résonnance des néons et de la ventilation. Il en résulte une œuvre tout en douceur et en discrétion où il y a aussi présence de répétitions dans le geste créateur à l'instar de l'œuvre *Teueikan Umanituma*.

Concrètement, *Sons sans son* prend la forme d'un rectangle de cent par quarante centimètres posé à un mètre et demi du plancher. Sur une surface de bois, choisie pour ses motifs naturels, un tissu de pelon blanc est épinglé. Ils ne se touchent pas, ils sont distancés de deux centimètres par les épingles. Le tissu par sa transparence laisse percevoir les motifs du bois, qui sont reproduits sur le pelon par une broderie sinueuse. Discret, le fil utilisé pour la broderie se fond dans le blanc cassé du tissu.



Figure 2 : Lydia Mestokosho Paradis, *Sons sans son*, 2013

Les couches présentes dans ma réalisation illustrent ma perception des sons de la classe et donc de ma vision de la sonorité. Pour moi, les sons se présentaient comme des accumulations s'empilant les unes sur les autres. La planche de bois représente le mélange des bruits de fond : des sons bruts, non décortiqués qui n'en forment qu'un. La couche de pelon symbolise la filtration des sons, qui résulte du temps d'arrêt et d'écoute. La troisième couche illustre le choix des sons sélectionnés et figés dans le temps par la broderie.

La première couche est celle des bruits de fond incontrôlables. J'ai tenté de représenter l'ambiance englobante de ces bruits, car une fois que l'on prend conscience de leur présence ils deviennent omniprésents. Ils se sont imposés autour de moi. Cette prise de conscience a changé ma perception de l'atelier. J'ai alors fait une première tentative pour capter et représenter cette présence sonore. J'ai expérimenté sur papier kraft des taches d'encre ocre et rougeâtre. Cependant, je n'arrivais pas à représenter la fluidité des sons ni leur couvrance. Les couleurs et les formes ne convenaient pas. C'est suite à ces premières expérimentations que j'ai pris conscience que je n'avais pas d'influence sur le fond, je ne pouvais ni le sculpter ni le dessiner. À l'image des bruits de fond, je devais choisir un support ayant sa propre existence qui me guiderait sur le chemin à suivre. Tout me rapportait à la nature et aux formes naturelles qu'on y retrouve, tels que les lignes sur les feuilles d'arbres, les fissures sur la route, la croissance imparfaite des branches, les courbes des rivières, etc. En jetant un regard nouveau sur mes croquis, j'ai réalisé que même là, l'ambiance sonore était représentée par des lignes et des courbes. Des lignes sinueuses s'enchaînant et s'entrecroisant, sans jamais se fusionner. Elles avaient leur propre identité.

Je me suis alors naturellement dirigée vers le grain du bois. Je me suis servie des lignes des anneaux de croissance pour recréer l'atmosphère des bruits de la ventilation et des néons, sur lesquelles je n'avais aucun contrôle.

La seconde couche de sons est représentée par le tissu de pelon qui agit comme un filtre à café, en filtrant les bruits. De tous les sons présents dans la pièce, je n'ai conservé que quelques-uns d'entre eux : craquements des murs, sons des néons et bruit de la ventilation. Plus j'écoutais ces sons, plus ils devenaient agréables et purs, voire apaisants. En les isolant, j'ai été capable de percevoir leur rythme et leur unicité. Cette répétition se retrouve dans la troisième couche de mon œuvre par l'utilisation de la broderie. Mes captations y sont brodées, ancrées dans le tissu. Elles suivent le motif naturel du bois, telles des ondes qui se dirigeaient vers moi. J'ai choisi de travailler la broderie pour deux raisons. La première est que broder demande temps, concentration et patience. Ce geste répété amène une libération de l'esprit, un peu comme le ferait la méditation. C'est la même sensation que j'éprouvais à l'écoute des sons sélectionnés. De plus, la broderie amène du relief tout en demeurant dans la bidimensionnalité. Elle produit des nuances de couleurs par les ombres et la lumière, mais tout en restant subtile.

1.2.1 L'étiquette : Artiste autochtone faisant de l'art autochtone

Son sans son est une œuvre qui résulte de mon processus de création : ce que j'ai éprouvé lors de la réalisation a directement influencé le résultat. En regardant cette œuvre, je perçois toute la fluidité avec laquelle se sont enchaînés mes choix. Des choix qui se sont

imposés naturellement et spontanément. Il en découle un œuvre apaisante.

Si à mes yeux cette réalisation rejoint mon objectif d'universalisation de mes thèmes, je me suis rapidement rendue compte, lors de la présentation, qu'il en allait autrement pour les autres. L'artiste dirigeant l'atelier où je travaillais alors, a systématiquement associé à la culture autochtone mon travail de broderie. Elle s'est arrêtée là, sans chercher plus loin. Elle a même associé mon travail à l'artiste autochtone Nadia Myre et m'a avertie de me méfier de cette ressemblance. Il faut spécifier que le perlage est l'un des éléments du langage plastique de Nadia Myre, mais elle ne travaille pas avec la broderie.

Dans un sens je me suis sentie directement atteinte par ce commentaire, non par mon manque d'ouverture face à la critique, mais dans le contexte précis de cette œuvre j'ai été surprise. Comme elle ne connaissait pas mon travail, je croyais qu'elle poserait sur ce dernier un regard neutre et ouvert. Sa vision catégorique et stéréotypée m'a décontenancée. Sa perception a-t-elle été influencée par mon identité innue visible? Aurait-elle fait cette association si elle ne m'avait pas vue? Jusqu'à quel point une interprétation peut être entravée par des facteurs externes? J'ai été assaillie de questions. Devrais-je mentionner mes origines innues lors de mes présentations? Est-ce mon statut autochtone qui fait mon talent, ma particularité? Comment éviter l'étiquetage? Comment faire comprendre au spectateur que tout n'est pas relié uniquement à ma culture autochtone? Je faisais face à une immense vague de questionnements qui paralysait ma recherche. Peu importe mes choix,

j'étais étiquetée artiste autochtone, et dans les cas contraires, je déviais de mes origines. C'est soit l'un ou soit l'autre, comme si ces deux réalités ne pouvaient cohabiter.

Lors d'une de mes lectures, j'ai pris connaissance de la notion du prisme occidental dans une recherche réalisée pour le Conseil des arts du Canada par France Trépanier et Chris Chreighton-Kelly. Ce prisme occidental est :

Une méthodologie déconstructive qui permet de déterminer les nombreuses façons par lesquelles l'histoire de l'art occidentale glorifie les artistes européens et leurs formes d'art en même temps qu'elle dénigre ou ignore les pratiques artistiques des autres peuples du monde.[...] Les peuples autochtones partout dans le monde font partie du mouvement de ceux qui souhaitent faire entendre leur culture particulière au-delà de l'échelle locale. Mais pour ce faire, ils doivent surmonter l'autorité écrasante du prisme occidental – une façon d'ordonner et de comprendre le monde qui est à la fois envahissante et en même temps quasiment invisible. Ce prisme est considéré comme une façon « pragmatique » de codifier le monde et ses habitants.

(Leroi-Gourhan, 1965, p. 135)

J'en retiens que je ne peux pas changer le regard du spectateur. Que je ne peux pas contrer sa façon de penser, de codifier ou d'étiqueter ce qu'il voit. Notre société est régie par un code non écrit, inscrit en chacun de nous. Dès qu'un artiste à des origines différentes, il est associé à ses origines et celles-ci ont tendance à prendre le dessus sur son travail : le contenu passe au second plan. Pourtant dans mon œuvre *Sons sans son* le sujet est le son, un thème universel. Malgré cela, l'utilisation de la broderie semble ramener à la culture autochtone. Si l'artiste avait été québécoise, le spectateur aurait probablement associé la broderie au passe-temps et à l'artisanat. Même si je sais que j'ai utilisé la broderie pour ses caractéristiques plastiques, cela n'a pas d'influence sur la lecture du

spectateur.

Depuis le début de mon parcours artistique, on me rappelle constamment de faire attention à l'implication de la culture autochtone et de ses clichés. On me dit de développer plus en profondeur et de me distinguer des autres artistes autochtones : tout cela à travers ma fierté d'un peuple toujours vivant. Ce que m'a apporté réellement l'œuvre *Son sans son*, c'est de confirmer mon désir de travailler avec mes nouvelles pistes de recherche. J'ai envie de m'investir pour contourner les codes de notre société. Je désire également dérouter les spectateurs de leurs visions, par le biais du minimalisme et de l'universalisation.

1.3 Ka Upatak : L'importance du contexte

Cette œuvre a été créée grâce à une bourse du Conseil des arts et des lettres du Québec. Trois bourses s'adressant aux artistes autochtones de la province étaient offertes. Cette bourse nous donnait l'opportunité de créer une œuvre qui serait présentée au musée de la civilisation à Québec à l'intérieur de l'exposition : « C'est notre histoire. Premières Nations et Inuits du XXI^e siècle. » Les trois artistes qui furent sélectionnés sont : Jacques Newashish, Hannah Claus et moi. Nous avions tous un thème, le mien était la spiritualité autochtone et le territoire.

Ka Upatak est une installation sculpturale comportant deux parties distinctes formant un tout. Le premier élément est la structure de frêne qui est constituée de sept arches ancrées au plancher. Chacune des arches mesure deux mètres de hauteur, deux

centimètres de profondeur ainsi que deux centimètres de largeur. Ces arches sont doublées par superposition, c'est-à-dire qu'il y a une deuxième arche collée aux extrémités de la première, ce qui occasionne un espace de dix centimètres entre elles. Ces arches sont disposées au sol de sorte à former une sphère en les reliant au haut. À ces extrémités est enroulée une corde blanche. Cette corde relie les arches à sept roches parmi la vingtaine se situant au sol, au centre de la sphère. Les roches sont de différentes couleurs : ocre, gris, brun, rose et beige.

Le deuxième élément est la projection sur la toile derrière l'œuvre. Cette toile a une forme de trapèze et mesure quatre mètres de hauteur. La partie supérieure du trapèze mesure cent vingt centimètres et la partie inférieure deux cent quarante centimètres. La projection représente un fond noir avec des cercles lumineux se dirigeant du bas de la toile vers le haut.



Figure 3 : Lydia Mestokosho Paradis, *Ka Uapatak*, 2013

Cette installation est un résumé de ma vision et de mes préoccupations concernant la relation intergénérationnelle avec le territoire et la spiritualité. Les éléments spirituels que nos aînés utilisaient sur notre territoire, le Nitassinan, furent mon inspiration. Les trois objets spirituels sont la tente tremblante, la tente à sudation et le tambour. Tous sont des moyens de communication, que se soit pour le monde des esprits ou celui du monde réel. J'ai eu la chance de rencontrer des personnes connaissant ces outils et qui voulaient en parler. Souvent j'ai ressenti de la réticence particulièrement en ce qui concerne la tente tremblante, ce que je peux comprendre, car la religion a voulu effacer ces traditions au moyen de la peur. La disparition graduelle de ces rites m'a encouragée à vouloir en parler davantage afin de démontrer qu'ils existent toujours. Laisser une trace aux prochaines générations qui visiteront l'exposition, qu'ils sachent qu'en 2013, certaines personnes connaissaient toujours ces savoirs.

Donc, la structure de bois représente la tente tremblante. Le tambour est suggéré à l'aide du deuxième morceau de frêne qui s'emboîte sur le premier telles les arches du tambour. Les cordes sous tension représentent la force des jeunes à vouloir s'attacher et à perpétuer leur culture. Les pierres, objets sacrés de la tente suante, représentent nos aînés : nos ancres. La structure de frêne flexible démontre la capacité d'adaptation des autochtones à travers le temps.

Lors de ce projet, j'ai découvert une nouvelle ambiance de création. Pour la première fois, je n'avais pas à penser à la présence de l'autochtonie dans mon œuvre, car

c'était le sujet principal de l'exposition. Selon ce contexte, l'étiquette contraignante disparaissait, étant donné que je ne faisais plus partie de la minorité, mais de l'ensemble. Or, je pouvais entièrement me concentrer sur le sens, la forme, les matériaux et les techniques de cette œuvre. Ainsi, j'ai pu perfectionner mon langage plastique vers le minimalisme, donc sur l'importance de l'équilibre, de la tension et de la flexibilité. Si ces éléments constituant l'œuvre physique avaient été fixés par d'autres moyens, le message ne porterait plus le même sens. Si par exemple, la structure de bois aurait été cintrée, la notion de tension et de flexibilité ne proviendrait pas du poids des pierres, mais aurait été forcé par moi-même. Je voulais que l'œuvre soit le plus indépendante possible.

Également, à la suite de la création de cette œuvre, je constatais que dans ma démarche, je tentais souvent de rallier des thèmes qui étaient des opposés. Dans cette œuvre, c'était le passé et le présent mis en tension qui étaient opposés. On ne sait combien de temps cette tension qui les unit tiendra. Pour moi, il s'agit d'une métaphore car telle est la situation de la transmission des coutumes traditionnelles autochtones pour cette œuvre.

À cette étape-ci de ma recherche, je comprenais maintenant mon malaise d'être métisse : on n'identifiait mon travail et ma personne qu'à une seule de mes identités, celle d'autochtone. C'est ce que je peux comprendre lorsque je présente une œuvre comme *Teueikan Umanituma*. Toutefois, malgré le retour de l'étiquette lors de la présentation de l'œuvre *Sons sans son*, j'ai réussi à quitter ce cadre de l'autochtonie en faisant un premier pas vers le minimalisme. L'œuvre *Ka Uapatak* m'a fait réaliser que l'étiquette n'était pas

de mon ressort et que selon le contexte du lieu de l'exposition, elle pouvait être oubliée. Également, selon le cadre de cette exposition, la situation était idéale afin de démontrer qu'une artiste d'origine autochtone peut exploiter de thèmes universels tel que la spiritualité et qu'elle peut les exprimer d'une façon un peu plus abstraite comparativement à ce qu'on peut s'attendre de l'autochtonie.

CHAPITRE II

PENSÉE MÉTISSE COMME MÉTHODE D'ORGANISATION

2.1 À plus tard... Jamais : assumer le traditionnel

À la suite d'un arrêt pour réfléchir sur l'ensemble de mes œuvres, j'ai remarqué que mon métissage revenait dans mon travail, mais sous une forme plus positive. Il était passé d'un sentiment de chaos à un mode de structuration de ma recherche. Une pensée métisse a la capacité et la particularité de voyager entre des pôles identitaires (Laplangine et Nouss, 1998) et c'est dans cette zone d'intersections que la création débute ; telle est ma façon de travailler. Je pars à la rencontre de nouveaux savoirs traditionnels ou modernes dans différents domaines et cultures afin de combler mes besoins identitaires. Je les combine à mes préoccupations quotidiennes pour les mettre en dialogue. De cette zone naît ma banque de données. À chaque nouvelle leçon culturelle apprise, j'ajoute des embranchements à explorer et à exploiter dans ma démarche artistique. Mes œuvres puisent dans ses nouvelles tensions que je réorganise pour créer des installations concernant mes questionnements identitaires actuels et mon rôle de femme.

L'œuvre *À Plus tard ... Jamais* a été créée dans le cadre d'une exposition de groupe. Les étudiants de la maîtrise avaient le désir et le besoin de partager leur travail dans un contexte professionnel. Collectivement nous avons décidé de créer cet événement afin de présenter notre travail et d'entendre les critiques de nos collègues et de nos directeurs de recherche. De plus, lors du vernissage, j'avais la chance de demander l'opinion des spectateurs qui ne connaissent pas mon travail, une opinion qui m'intéressait beaucoup. Je croyais important de savoir si mon travail pouvait être compris sans que le spectateur connaisse mon histoire, mes origines et ce par l'expression d'un langage tendant à se

rapprocher du minimalisme. Il n'y avait pas de thème en particulier pour cet événement, la seule directive était que nos œuvres représentent le cheminement de nos démarches artistiques et de nos recherches. Alors à ce stade de ma recherche, j'ai tenté de dissimuler le sujet et les techniques de confection afin de vérifier si j'étais capable de transmettre mes intentions sans devoir les expliquer. Seul le titre donnait un indice. En agissant ainsi, je voulais me confirmer à moi-même que j'étais en mesure d'amener le spectateur à comprendre mes propos à travers une œuvre épurée et minimaliste.

À plus tard... Jamais est constituée de deux éléments : le premier est disposé au mur à une hauteur d'un mètre et demi. Cet élément est fait de toile de coton de couleur beige. La forme circulaire rappelle celui d'un coussin. Au centre de la forme, il y a un cercle du même tissu d'environ dix centimètres. Ce petit cercle est cousu sur le plus grand. Tout autour de la forme centrale, il y a des plis qui rappellent ceux des mocassins innus. Sur cette partie, le tissu est déchiré par usure et laisse entrevoir le bran de scie remplissant le premier élément de cette œuvre. Le deuxième élément est un empilement de bran de scie se retrouvant au niveau du sol. Cet empilement a la forme d'une pyramide à base circulaire.



Figure 4 : Lydia Mestokosho Paradis, *À plus tard....Jamais*, 2014

J'ai tenté de représenter le deuil et de la perte par l'usure et l'explosion du coussin. Parfois, nous voulons le nier, mais morceau par morceau le deuil remonte à la surface et crée une explosion d'émotions. Les morceaux au plancher font allusion à une cassure émotionnelle qui tranquillement se replace pour se reconstruire. L'empilement est là pour illustrer le renouveau et le temps qu'il faut pour y arriver. La pointe de la pyramide représente le chemin vers la résolution du deuil. Créer cette œuvre, se laisser guider par l'émotion et ensuite faire une rétrospective m'a apporté un sentiment de libération. J'avais l'impression de classer une partie de ce deuil dans le passé.

Lors du vernissage, j'ai demandé à deux personnes si elles avaient une idée des thèmes que je tentais d'illustrer. La première personne voyait un sentiment de perte en opposition avec un sentiment d'accumulation. La deuxième personne m'a répondu qu'elle voyait un nouveau cycle qui se recrée avec le temps. À la suite de ces réponses, j'étais satisfaite, car dans ce projet, je parlais d'une perte et d'un renouveau. Cette discussion avec ces spectatrices apaisa mes angoisses concernant mes premiers pas vers un dépouillement formel. Dans le sens que je suis arrivée à transmettre mes intentions dans des œuvres épurées, j'ai réussi à sélectionner et illustrer l'essentiel de mes propos dans mon installation.

Pour cette œuvre, j'ai utilisé la technique artisanale traditionnelle innue de la couture des plis des mocassins. Choix basé uniquement pour sa qualité visuelle. Je m'affirmais davantage par la création de cette œuvre. Je me donnais pour la première fois le

droit d'utiliser des formes et des techniques traditionnelles principalement pour leurs qualités esthétiques sans référence à mes origines. Ce choix esthétique rejoignait l'une des caractéristiques de l'art minimaliste qui était le dépouillement visuel. Par contre, ce qui me distançait de ce courant artistique était le fait que je ne tentais pas d'éviter les sentiments et la symbolique. Malgré l'épuration visuelle de mes œuvres, je conservais toujours une grande signification émotionnelle. J'ai remarqué aussi par ce travail que le besoin que j'ai d'apprendre, d'enregistrer et d'assimiler sur les savoirs traditionnels vient du fait que je suis loin de mes deux familles, innue et québécoise. Je fais partie de la génération qui donnera naissance aux prochaines et j'aurai le devoir de leur parler de l'histoire de mes familles ainsi que de la transmission de ces savoirs afin qu'elle soit connue et racontée. Je ne souhaite pas être la personne qui coupera la chaîne de transmission, car j'ai été absente pour une longue période de temps.

Finalement, ce travail m'a confirmé que j'avais la capacité de transmettre mes thèmes par des œuvres épurées. Également, il a confirmé que la simplification des formes (le dépouillement formel) était une piste intéressante pour moi. L'œuvre *À plus tard... Jamais* a répondu à l'une de mes craintes qui étaient de savoir si mon travail artistique gardait sa force sans la référence à l'autochtonie. Le minimalisme pour moi est un synonyme d'universalisation. C'est-à-dire que l'épuration des formes ne renvoyant à aucun repère culturel me permet de répondre à la problématique de l'étiquetage. De plus, j'ai saisi que les techniques utilisées ne doivent pas nécessairement avoir de lien avec le sujet, qu'elles peuvent être exploitées pour le résultat plastique seulement. Aussi, la notion de

confrontation revient une fois de plus. Entre les thèmes de la perte et du renouveau, je tentais de forcer le deuil à terminer son travail plus rapidement. Tout comme dans les œuvres décrites plutôt, je réalise que maintenant je mets continuellement en dialogue des thèmes qui tentent habituellement de se diriger vers des directions contraires et que cette méthode de travail provient de ma pensée métisse.

2.2 Pensée métisse : lier par l'organique les composantes identitaires

Si la pensée du métissage est bien une pensée de la médiation qui se joue dans les intermédiaires, les intervalles et les interstices à partir des croisements et des échanges, elle ne saurait se réduire au et, à l'entre et à l'entre-deux qui sont des catégories spatiales. C'est [...] une pensée de la tension [...] une pensée de la multiplicité née de la rencontre.

(Laplantine, Nouss, 1998, p. 83)

Malgré la volonté de vouloir distancer mon identité métissée de mon travail, elle fait partie intégrante de ma démarche artistique. C'est cependant en tant qu'outil méthodologique et non en tant que problématique ou matière que sa présence se manifeste. Lorsque je compris cela, je n'avais plus de problème à l'accepter. Cela venait de mettre une fin positive sur le sentiment de chaos qui m'habitait. Je comprenais maintenant d'où venait la décision, inconsciente jusqu'ici, de toujours mettre en relation différents pôles. C'est probablement cette façon de penser qui m'a dirigée vers l'installation, en raison de son statut multi et interdisciplinaire. C'est dans l'espace de la rencontre d'au moins deux composantes que mon travail se situe. Auparavant, je ne voyais pas l'entre-deux comme un espace à part entière, j'essayais toujours de fusionner les deux composantes et cela leur enlevait leur intégrité. Ou encore, je décidais d'être complètement dans l'une des

composants, en négligeant l'autre, ce qui m'agaçait. La tension est un espace parfait de travail, où toutes les composantes restent entières. Par contre, la tension est un espace précis où il doit y avoir « équilibre des parties afin que soient évités les écueils du différentialisme autant que ceux de la fusion. » (Laplantine, Nouss, 1998, p.112)

Je perçois mes identités et mes préoccupations comme un complexe archipel. Ce dernier se dresse avec des passerelles entre les îlots illustrant les tensions. Comme si, sur ces ponts se déroulaient des rencontres et qu'à la fin par le geste de création, les passerelles se détachaient des îles pour devenir des parties indépendantes, qui sont imagées dans mes installations. Le processus organique de la pensée métisse est la seule façon de pouvoir illustrer que deux éléments contradictoires voulant habituellement se diriger vers des chemins opposés, peuvent cohabiter sous une tension, un équilibre éphémère. La pensée métisse est organique plutôt que mécanique, c'est-à-dire que les différents îlots identitaires se promènent dans la gravité sans aucun ordre d'importance et à un certain moment, certains se rencontrent sous une tension pour en construire d'autres pour ensuite repartir chacun de leur côté.

Dans mon questionnement concernant mon rôle de femme comme transmettrice de la culture traditionnelle, je combine les sujets tels que la temporalité, la fragilité, la transmission et l'hommage. J'aborde également, les émotions qui peuvent découler de ma relation intergénérationnelle avec mes grands-mères. Face à la maladie et à la distance géographique avec elles, je crée des œuvres qui sont en quelque sorte des ponts dans

lesquels je peux me promener pour trouver des solutions éphémères à cet état. Le temps passe à une vitesse plus rapide avec la distance, donc leurs mémoires et leurs savoirs sont très importants pour moi. De plus, tel que mentionné dans l'œuvre *À plus tard... Jamais*, je suis la génération qui portera la prochaine et je me dois de me situer comme passeur de transmission. J'ai identifié cette préoccupation à la structure de la condition métisse : « Le temps du métissage est le présent puisque, constamment renouvelé, il assure la permanence des créations et des rencontres. C'est aussi en lui-même un temps métis puisqu'il accueille la jonction du passé et du futur, tension qui le constitue. » (Laplantine, Nouss, 1998, p.111)

Dans ces jonctions, il y a plusieurs combinaisons possibles à la création, dont l'importance de trier le tout afin d'illustrer une organisation du chaos, pour trouver le parfait équilibre représentant la tension recherchée. Comme, Francois Laplantine et Alexis Nouss le mentionnent «Le métissage est un processus sans fin de bricolage, la pureté est de l'ordre du tri.» (Laplantine, Nouss, 1998, p.75)

2.3 Hétérotopie : l'espace de l'entre-deux

Dans le cadre du cours « production en art » de Constanza Camelo, nous devions explorer de nouveaux médiums, de nouvelles techniques, des thèmes jamais exploités. Bref, nous devions foncer vers l'inhabituel. Je désirais alors approfondir la notion de tension à travers un langage se rapprochant du minimalisme par son caractère épuré, ce qui rend mes œuvres universelles. À partir de ce moment, je commençais l'exercice de m'attarder davantage aux émotions que je vivais lors des moments précis de mon quotidien. Par exemple, lors d'une marche en forêt, je prenais note de ce que je ressentais et des mots qui

me venaient en tête. Donc, mon intention était dès lors de continuer de créer une œuvre basée sur l'expression d'une sensation ou émotion plutôt que sur la volonté de transmettre des savoirs reliés à mes origines.

Hétérotopie est une installation murale constituée de sept planches provenant d'une ancienne grange dans les tons brunâtres et orangés mesurant entre quatre-vingts et cent vingt centimètres. Elles sont accrochées à l'aide de boulons de couleur argent qui contrastent avec le bois vieilli. En partant de la gauche, sur la sixième et septième planche, il y a un espace circulaire qui accueille une rondelle de tronc d'arbre de quarante centimètres. L'écorce qui est habituellement collée sur le tronc était cette fois-ci distancée d'un centimètre. À la droite de ces planches, au plancher, se retrouve un amas de pierres de chemins de fer.



Figure 5 : Lydia Mestokosho Paradis, *Hétérotopie : l'espace de l'entre-deux*, 2013

En créant cette installation, je tentais de créer une image de mon endroit idéal où la distance et la temporalité n'existaient pas. La distance géographique que m'impose ma scolarisation amène beaucoup de colère et de tristesse. J'ai l'impression de m'éduquer à l'université, mais en même temps de perdre du temps que je pourrais partager avec mes grands-parents. Ces moments, je les considère comme une éducation de la vie. De plus, lors des congés, je dois choisir entre mes deux familles. Comme je ne dois pas tomber dans mon propre piège qui est d'illustrer mes origines, je me base sur les sentiments de l'ennui et de l'impuissance face à cette situation, en tentant de relier distance et temporalité.

Hétérotopie est inspirée de l'histoire personnelle de ma grand-mère paternelle qui me racontait que sa famille avait beaucoup contribué au développement du chemin de fer du Nouveau-Brunswick. C'est de là que vient l'idée du chemin de fer. En effet, par son installation au mur, elle illustre bien la notion de la distance et elle propose l'écriture d'une histoire. Cette histoire est la mienne, celle de mon identité de femme. L'amas de pierres, quant à lui, suggère une construction en cour qui, en quelque sorte, ne sera jamais complétée. L'esthétique de ces planches laissant paraître le travail du temps me fait penser aux expériences de vie et à la sagesse qu'ont acquises mes grands-mères. Chacune de ces planches a sa propre histoire. En utilisant des boulons neufs, je me les approprie. La rondelle de bois représente un temps arrêté, où il y a dialogue. Cette rondelle symbolise les regroupements possibles qu'il peut y avoir parmi ces fragments d'histoires de femmes, et elles deviennent mes propres bases personnelles pour affronter le quotidien.

La distance entre l'arbre et l'écorce illustre bien l'espace dans lequel je crée mes œuvres. Si généralement la place disponible entre ces deux éléments est minime, c'est avec l'art que j'ai la capacité de pouvoir étirer celle-ci afin de créer l'espace idéal de mon discours portant sur un paradoxe, le dit équilibre que doit constamment recréer la structure organique de la pensée métisse. C'est dans cette espace utopique que je peux réunir tous les morceaux afin de créer mon identité. Dans cet endroit, il n'y a pas de distance, ni de temps, ni de déchirure, ni de culpabilité, seulement un sentiment d'intégrité. Pendant un instant, j'ai l'impression de rattraper le temps et de profiter de ces moments avec elles.

Cette œuvre est représentative de ma méthodologie de travail qui rapproche sous une tension des thèmes opposés. Il s'agit d'une certaine façon de déjouer leur incompatibilité dans un dialogue forcé. C'est ici que je m'associe au courant artistique du romantisme pour qui « la tâche de l'artiste est de remonter au chaos originel pour le transformer progressivement, au sein de l'œuvre d'art, en un chaos conscient, en une confusion organisée. » (Pierre Wat, Naissance de l'art romantique, p.113)

CHAPITRE III

SOLUTIONS FORMELLES ET ESTHÉTIQUES AU CHAOS

3.1 Pensée métisse et courant romantique : un même mécanisme

Associer ma méthodologie de création au concept de métissage m'a amenée à me reconnaître dans le courant romantique. Le premier rapprochement que j'ai établi concerne la structure : en effet, la pensée métisse et le romantisme partagent le même mécanisme. Ils travaillent l'espace de l'entre-deux, c'est-à-dire dans l'intervalle et se situent entre les différents éléments gravitant autour de l'artiste. Dans la pensée métisse, cet espace se situe entre les identités. Chez les romantiques, c'est leur refus d'être catégorisé aux courants populaires et statiques de leur époque qui les ont amenés dans une nouvelle zone entre la mimesis et la normativité du néo-classicisme. Une nouvelle pensée dynamique s'établit « [...] dont les valeurs communes sont le changement, la croissance, la diversité, l'imagination créatrice, l'inconscient [...] » (Pierre Wat, 1998, Naissance de l'art romantique, p.6). Leur volonté d'éviter l'étiquetage les a distancé du cadre rigoureux des néo-classiques. Plutôt que de représenter des scènes historiques, ils veulent laisser plus de place à leur imaginaire et à leur sensibilité en peignant avec leurs émotions. Cette volonté de créer se rapproche de ma méthodologie. Le bagage que j'acquiers lors de leçons traditionnelles est transformé durant le processus de création par ce qui m'habite. Il en résulte une œuvre où le savoir-faire s'éloigne de sa fonction première.

La pensée métisse et celle du romantisme sont difficiles à définir, car elles ne se conforment pas à un ensemble de règles établies : elles n'ont pas de formes stables. Elles sont plutôt des « phénomènes éminemment diversifiés et toujours en perpétuelle évolution.

Échappant à tout stabilisation, n'arrivant jamais à la finition, elles découragent toute tentative de définition ». (Laplantine, Nouss, 1998, p.10) Cette définition appartient au métissage, mais pourrait très bien convenir à la pensée romantique, puisque celle-ci est «extraordinairement confuse, complexe, paradoxale dans ses péripéties, ses clivages, ses alliances, dira-t-on, ce mouvement multiforme, insaisissable, presque, qui sans cesse explose et puis s'évanouit, pour reparaître ailleurs à chaque fois différent.» (Michel Le Bris, 1981, p.6)

3.2 L'opposition chez les romantiques : mon chaos identitaire

Le second rapprochement entre ma pensée métisse et le courant romantique se trouve dans « la contradiction qui est revendiquée par les artistes eux-mêmes comme étant le moteur de toute véritable création ». (Pierre Wat, 1998, p.121) Chez moi, cela prend la forme d'un sentiment d'un chaos identitaire. Chaos qui a motivé toute cette recherche. C'est dans l'organicité que j'ai réussi à réorganiser mon désordre déclencheur. Ce regroupement organique rejoint à la fois la pensée métisse et celle du romantisme.

Le système romantique est de type organique. C'est en effet sous la catégorie de l'organisme que deviennent compatibles des termes que la logique oppose. Le chaos participe d'un système organique de fragments. Ce qui est disjoint ailleurs, reflète, ici un autre type d'harmonie, mystique et secrète, entre microcosme et macrocosme.

(Pierre Wat, 1998, p.114)

Le sens du chaos s'est transformé, il n'est plus question de confusion, mais plutôt d'un tout créé par l'organicité : comme si ce dernier était composé de multiples possibilités. Le chaos n'est plus perçu comme négatif, mais comme un élément positif. C'est dans cet infini à explorer que les romantiques puisent eux aussi leur matière de création. Dans ma démarche, ce lieu prend la forme de ma banque de données contenant mes identités et mes leçons culturelles. En travaillant l'espace de l'oxymore, je combine le passé-présent et mes multiples identités sous une même tension.

L'écrivain et philosophe allemand, Friedrich Schlegel élabore une catégorie concernant ces œuvres paradoxales, le *kunstchaos* : «La forme qui s'impose comme propice à la mise en œuvre du système chaotique romantique est le fragment. Véritable organisation au sein de la désorganisation, renvoyant, par nature, à son propre chaos, il est le genre même de ce qui est issu du chaos savamment organisé.» (Pierre Wat, 1998, p.114) Le *kunstchaos*, est l'image personnelle que se fait l'artiste de son chaos organisé. Cette œuvre alliant des qualités contradictoires au sein d'un même objet représente bien le système romantique. Bien que je m'identifie au courant romantique au niveau de la philosophie et de l'intentionnalité, le résultat visuel et les médiums de ma démarche me différencient d'eux. Je situe mon travail dans l'installation, tandis qu'eux sont majoritairement des artistes-peintres illustrant les paradoxes à travers les métaphores du paysage.

3.3 *Accumulation* : décompresser le pressé

Mon besoin de réorganiser mon sentiment de chaos a naturellement dirigé mon attention vers le minimalisme. Ce courant artistique avait comme caractéristique de synthétiser la forme et le contenu de l'œuvre. Cette synthétisation me donnait l'impression de faire le ménage dans le chaos et de ne garder que l'essentiel pour l'exploiter. Ce qui transparaissait dans l'œuvre minimale au niveau du matériau, car seulement par sa présence, il était efficace et contribuait davantage à mon langage plastique. Je découvrais une façon de synthétiser mon discours et c'est dans cette intention que l'œuvre *Accumulation* s'est élaborée.

L'œuvre *Accumulation* est une installation au mur de neuf planches carrées de bois pressé disposées côte à côte horizontalement. Les huit planches à partir de la gauche sont recouvertes de papiers calques carrés. Ces derniers sont superposés, centrés et épinglés aux planches. Les papiers calques sont épinglés seulement aux deux coins supérieurs pour amener du mouvement et de l'instabilité. Sur la première planche à gauche un seul papier calque est épinglé, la seconde en possède deux, la troisième en retient trois, ainsi de suite jusqu'à la huitième. La neuvième est vide, car elle a été travaillée différemment.



Figure 6 : Lydia Mestokosho Paradis, *Accumulation : décompresser le pressé*, 2013

Pour cette œuvre, je me suis inspirée de la sensation récurrente que je vivais à cette période de ma vie : un sentiment d'accumulation. L'accumulation de stress, de colère, de tristesse. Cette impression d'oppression m'a influencée dans ma volonté de classer et de décompresser, ainsi que dans mes choix de matériaux. L'utilisation du bois pressé, composé de fibres compactées, me renvoyait à mes sentiments d'accumulation et d'oppression. J'éprouvais le besoin de faire éclater la planche, morceau par morceau pour ainsi me donner le sentiment de décompresser le pressé : c'est l'association de ces deux mots qui ont été l'élément déclencheur de ce travail. J'ai choisi la forme carrée, car elle représentait pour moi une boîte dans laquelle je peux classer mes soucis. Le papier calque, quant à lui, illustre la fragilité, l'instabilité et la transparence qui devient opaque par accumulation. La disposition des planches au mur figure le rythme astreignant et saccadé de la vie. L'amas de bois au plancher évoque un lâcher-prise. La succession des actions répétées lors du processus de création amène une forme de libération de l'esprit en ralentissant le rythme de la vie. Une pause qui permet de mettre en perspective toutes mes accumulations. Un temps suspendu où je réorganisais mon chaos.

De cette œuvre, je retiens la notion de tri qui rejoint le courant minimaliste. En réorganisant mon chaos, je filtre toutes les informations reçues lors du processus de création et je ne garde que l'essentiel, afin d'établir des liens entre les éléments sélectionnés, les plus importants et les plus intéressants. De ce fait, telle la volonté des artistes minimalistes, je faisais table rase. Ces artistes le faisaient pour éviter la surcharge symbolique et moi pour mieux contrôler la suite de ma recherche.

3.4 L'art post-minimal : la simple efficacité

Il n'est pas nécessaire qu'une œuvre donne beaucoup de choses à voir, à comparer, à analyser une à une, à contempler. Ce qui est intéressant, c'est la chose même dans sa totalité, sa qualité en tant que totalité. Les choses les plus importantes sont isolées, elles sont plus intenses, plus claires, plus puissantes.

– Donald Judd, « Specific Objects » 1965

La réorganisation de mon chaos identitaire consiste à filtrer les dialogues entre mes identités et mes préoccupations afin d'illustrer ce nouvel espace. C'est dans le langage de l'art minimal que j'illustre les moments forts retenus de ces échanges. Tout comme les artistes minimalistes, j'utilise la série, les formes simples, les matériaux bruts et la monochromie. C'est avec ce langage plastique que je parviens à unir et à représenter, sous une même tension, les thèmes de la mémoire, de l'hommage, de la nostalgie, de la fragilité et de la transmission.

En approfondissant ma recherche sur le minimalisme, j'ai découvert que mon travail au niveau formel se rapproche davantage du post-minimalisme. Tout comme les minimalistes, je partage les mêmes points esthétiques et conceptuels mentionnés précédemment et comme les post-minimalistes je me permets d'insérer des éléments faits à la main. L'œuvre *Addendum* de l'artiste Eva Hesse rejoint mon esthétique formelle, ce qui m'a amenée à m'intéresser à son travail. Figure majeure de l'art post-minimal, elle a su, selon James Meyer, se démarquer en associant le principe de la série des artistes minimalistes à des matériaux souples et irréguliers. (Meyers, 2005, p.114)

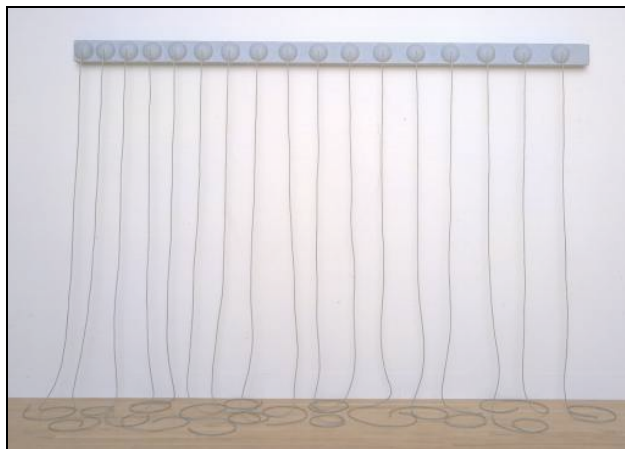


Figure 7 : Eva Hesse, *Addendum*, 1967, papier mâché, bois, corde

Dans ses œuvres, elle tend à sortir du cadre imposé de l'art minimal en jouant avec la fluidité de ses matériaux fabriqués à la main. Cette hésitation entre l'abstraction et la figuration donne naissance à des œuvres sensibles et vivantes, adoucissant ainsi la rigidité des minimalistes. Cette combinaison relie deux pôles identitaires forts chez elle. Son travail oscille entre pitié et dérision en tentant de sauver ce qui tend à disparaître, une sorte de mémoire pour ce qui aurait pu être perdu. Placés plusieurs langages sous une même tension, ses œuvres donnent l'impression de dialoguer entre-elles. Un échange que j'effectue aussi entre mes identités et mes préoccupations. Il est intéressant de constater que je me suis aussi naturellement tournée vers des matériaux souples et irréguliers pour exprimer la relation organique et complexe entre mes identités. Pour trier la multitude d'informations provenant d'elles, mon langage s'est épuré. J'ai réduit le nombre d'informations dans mes œuvres ce qui m'a rapprochée du minimalisme et du post-minimalisme.

Dans le même ordre d'idées, l'artiste Robert Morris travaille également cette dualité entre les matériaux. Son choix réfléchi des matériaux rend ses œuvres efficaces dans leur simplicité. On sent qu'il écoute la matière et que c'est celle-ci qui le guide. Il laisse la substance déterminer la forme de l'œuvre. En travaillant ainsi, il tend à faire ressortir les richesses de celle-ci. La grande majorité de ses œuvres sont monochromes. J'utilise aussi cette neutralité de couleur provenant de la matière afin de rapprocher mes sujets. En ne les dénaturant pas, ils conservent ainsi leur authenticité. Cette compréhension des matériaux transparaît dans mon œuvre finale *Chaos organisé* tant au niveau de leur apparence que de leur disposition.



Figure 8 : Robert Morris, *Wall hanging*, 1969

Dans l'œuvre *Wall Hanging*, j'admire la façon dont l'artiste Robert Morris réussit, d'une manière simple et efficace, à bien illustrer son ambition paradoxale qui est de pérenniser l'éphémère dans la notion de l'autodestruction. C'est en créant des fissures dans le feutre et en laissant le poids du matériel créer des courbes qu'il parvient à imaginer

l'autodestruction : une lente chute progressive sous des fissures. Les minimalistes ont cette capacité de filtrer les informations et de faire ressortir l'essentiel dans leurs compositions. Bien que je me reconnaisse dans certains points de ce mouvement artistique, ce ne sont pas toutes ses facettes qui me rejoignent. Le côté industriel des minimalistes ne me correspond pas, tout comme leur détachement face aux émotions et aux intuitions.

3.5 Chaos organisé : œuvre finale

L'œuvre *Chaos organisé* clôt mes trois années de recherche. Elle témoigne de mon cheminement parcouru. Une œuvre qui réussit à tout lier et qui se soustrait de tous mes irritants. Pour moi, il n'est plus question d'étiquetage, d'écartèlement entre mes cultures ou de sentiments d'incomplétude. Découvrir la pensée métisse m'a permis de me comprendre, de mettre des mots sur ma façon de travailler. En tant que personne je me sens entière, mais en tant qu'artiste il s'agit plutôt d'un préambule. C'est en quelque sorte la somme de mes nouveaux acquis face à ma compréhension de ma pratique. Cela met fin à une période où j'étais habitée par un sentiment d'incapacité et de blocage dans mes élans créateurs.

Il en résulte une œuvre empreinte de nostalgie, où s'associent mes thèmes de la transmission et de l'hommage. Ce travail fait référence à mes grand-mères. Deux coutumes traditionnelles y sont représentées : l'épilage des peaux de caribou et la technique du crochet. C'est en regardant Nukum procéder à l'enlèvement de la fourrure d'une peau que s'est enclenché le processus de cette œuvre. Pour ce faire, il faut prélever le tibia de l'animal et le tailler d'une façon précise pour en faire un outil qui enlève le poil. On installe

la peau sur un tronc d'arbre qui lui est inséré dans un tuyau de plastique, comme illustré ci-dessous.



Figure 9 : Leçon culturelle no.1, 2015

J'ai associé la soustraction de la matière à une autre technique artisanale qui est celle du crochet. Cette méthode amène la notion d'addition de la matière que j'associe à ma grand-mère Marielle qu'on peut voir dans les images ci-dessous. C'est dans la contradiction de ces techniques que naît mon installation. Cette œuvre représente un paysage réunissant leur parcours et leurs savoirs. C'est à travers leurs connaissances et leurs expériences que je construis mon identité. Ce travail est un hommage à leur personne illustrant leur savoir-faire. Je veux immortaliser ces techniques afin qu'elles ne tombent pas dans l'oubli.

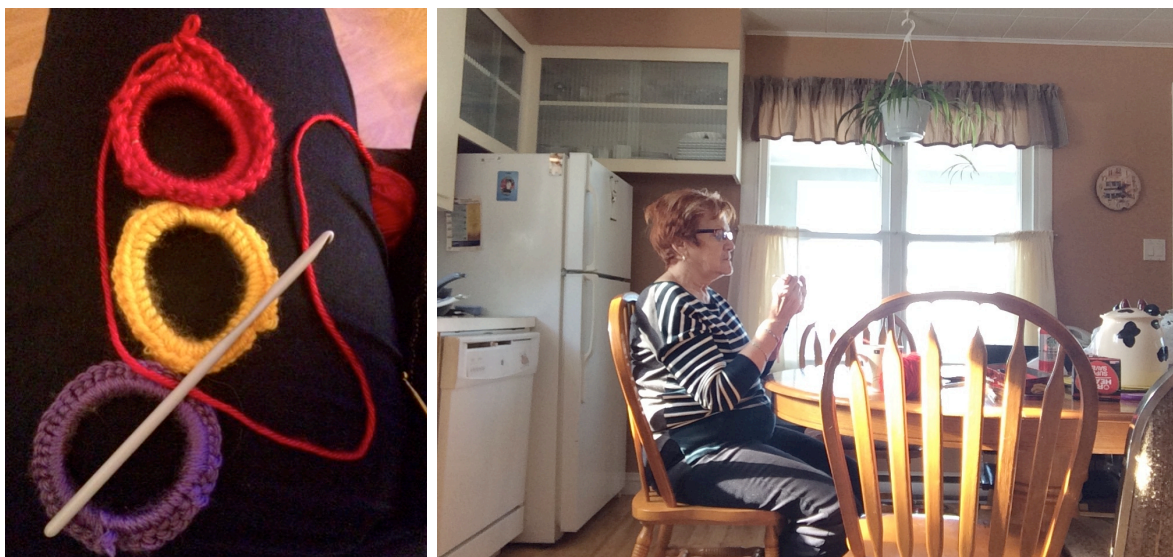


Figure 10 : Leçon culturelle no.2, 2015

L'œuvre est une installation de neuf troncs de sapin mesurant environ cinq pieds. Chacun des troncs est relié au mur avec une corde de couleur blanche qui donne l'impression qu'elle traverse le mur. Cette corde permet de les maintenir debout de façon inclinée sous équilibre, car le bas de ceux-ci a été scié afin de leur donner un angle. Une partie de ces troncs est écorcée et ces zones dénudées sont recouvertes partiellement de cette corde avec la technique du crochet.





Figure 11 : Lydia Mestokosho Paradis, *Chaos organisé*, 2015

Mon intention en créant *Chaos organisé* était de vouloir illustrer mes découvertes en lien avec ma problématique de mon chaos identitaire. Je souhaitais créer une œuvre représentative de l'aboutissement de ma recherche incluant toutes les solutions face à mes irritants : mon malaise d'être métisse, mon rôle de transmettrice et l'étiquetage de mon travail. Dans les œuvres précédentes, je répondais aux irritants un à la fois, mais ici je voulais inclure toutes les solutions. Également, je voulais parler de mes thèmes principaux que j'ai pu identifier durant ma recherche telle que la nostalgie et l'hommage. Je voulais assembler tout cela dans une installation à tendance minimaliste.

Cette installation représente la perception personnelle de ma construction identitaire. Elle est emprunte de plusieurs fragments inter-reliés provenant de différentes époques et cultures. Ce tout est toujours en mouvance et évolue continuellement. Elle représente la force ainsi que la précarité.

De cette œuvre, je retiens que la notion de la tension est omniprésente dans ma démarche artistique. Elle apparaît au niveau de ma pensée métisse, elle est l'espace entre mes identités. Ensuite, elle est l'attache lorsque je rapproche des thèmes qui peuvent sembler contradictoires. J'ai découvert que j'utilisais les principes physiques dans mon langage plastique tels que l'équilibre, la flexibilité, la gravité pour l'illustrer. J'ai pu identifier que le concept de la tension était la base de ma démarche personnelle et artistique, car je la retrouve au niveau physique, émotionnel et identitaire dans mes créations.

3.6 Retour sur l'exposition

L'endroit choisi pour mon exposition est le local situé au dessus des bouquinistes de Chicoutimi. J'ai sélectionné cet emplacement pour deux raisons. Premièrement, je ne voulais pas exposer mes œuvres dans un centre d'artiste puisque je voulais un lieu un peu plus convivial et un peu moins protocolaire. Je voulais donner l'impression d'inviter les spectateurs chez moi. Mon exposition était très intime alors je ne voyais pas mes créations dans une salle entièrement de couleur blanche. Deuxièmement, le cachet de l'endroit apportait beaucoup à mes œuvres, la brique ainsi que les poutres massives de bois s'intégraient bien avec les matériaux de mes créations. Les tons de beige de mes tissus ou de mon bois étaient mis en valeur sur les murs de brique de couleur rougeâtre.

La salle d'exposition comprenait deux principales parties, la première ne comportait que l'œuvre finale. En rentrant dans l'exposition, ce que les spectateurs pouvaient observer en premier c'est l'installation *Chaos organisé*. Dans la seconde partie étaient exposés, toutes les œuvres précédentes qui ont alimenté et dirigé mon langage plastique vers l'œuvre finale. Je trouvais important de montrer l'évolution de ma démarche artistique pour que les visiteurs puissent mieux cerner les problématiques ainsi que les solutions trouvées.

3.6.1 Explication du titre de l'exposition

L'explication du titre KO est bien simple. Les deux lettres font références à mon chaos identitaire. Je trouvais plus intéressant visuellement d'utiliser la sonorité des lettres que le mot lui-même. De plus, ces lettres sont tirées de mon nom de famille mestoKOsho, j'avais vu ici un lien avec l'identité et l'étiquette de l'autochtonie de mon travail.



HEURES D'OUVERTURE : [J] 17:00-21:00 [V] 10:00-21:00 [S] 9:30-17:00 CONTACT : lydiamest@hotmail.com
CONCEPTION GRAPHIQUE : JUSTINE BOURDAGES

Figure 12 : Justine Bourdages, affiche de l'exposition, 2015

CONCLUSION

Mon intention de travail, qui d'abord était de contribuer à la transmission des savoirs traditionnels détenues par mes grand-mères, s'est transformée en une quête identitaire. D'un point de vue global, j'ai toujours senti qu'on m'identifiait uniquement par mes origines autochtones. Cette catégorisation a eu une influence marquée sur mon propre positionnement.

Ensuite, apparaissait mon sentiment de chaos face à mon identité métisse. Ses répercussions étaient le noyau de ma pratique et ma recherche identitaire. Elles devenaient alors sources de réflexion. Je suis habitée par une instabilité qui se répercute dans toutes les sphères de mon existence, y compris dans ma pratique artistique. Ce déséquilibre, j'ai appris à le côtoyer, à l'apprivoiser. Il est passé de paralysant à source de création. Désormais, il m'inspire et m'ouvre les possibles.

Ce besoin d'équilibre m'a permis d'amorcer le dialogue entre mes pôles identitaires et ceux de mes préoccupations. Ce rôle de médiateur, c'est celui de la pensée métisse. Le métissage se situe dans la capacité de voyager entre les espaces de cette structure organique qu'est la tension. Concept difficile à comprendre et à situer, mais qui s'est avéré révélateur pour moi. J'ai compris que désormais, le métissage n'est pas conflit, mais bien articulation méthodologique de ma pratique. Cette compréhension se traduit par une création qui porte des thématiques de la transmission, de la fragilité, de la nostalgie et de l'hommage. Au final, je revenais à répondre à ma première volonté qui était de transmettre la culture.

Les courants romantique, minimaliste et post-minimaliste confirment que la pensée métisse peut s'inscrire dans une méthodologie et dans une représentation plastique autonome. La pensée métisse devient alors un courant en soi, inscrivant ainsi mon travail dans une approche contemporaine de l'art et répondant aux problématiques de ma recherche identitaire et artistique. J'ai accepté... je suis métisse!

Cette recherche-crédation termine un cycle éprouvant, et en débute un autre avec enthousiaste dans lequel j'explorerai le concept de la tension à l'aide des principes de la physique entremêlés de thèmes tels que la transmission, la nostalgie et l'hommage.

BIBLIOGRAPHIE

Laplantine François, Nouss Alexis (1998). *Le métissage, un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*. France : DOMINOS Flammarion, 128 pages.

Wat, Pierre (1998). *Naissance de l'art romantique, peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*. Paris : Flammarion, 160 pages.

Le bris, Michel (1981). *Journal du romantisme*. Genève : Editions d'Art Albert Skira S.A., 234 pages.

Meyers, James (2005). *Minimalisme*. Paris : Phaidon, 200 pages.

Trépanier France, Creighton-Kelly Chris (2011). *Comprendre les arts autochtones au Canada aujourd'hui, un examen de la connaissance et de la documentation*. Conseil des arts du Canada, 126 pages.

ARTICLES :

La construction de l'identité, 2004, Louis-Jacques Dorais, département d'anthropologie, UL, p.11.

SITE INTERNET :

<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-antiforme/ENS-antiforme.htm>